

LA PALABRA TRASLÚCIDA

Los procesos de descodificación en La tragedia del fin de Atahualpa

Adriana Bermejo Lozano

1. La palabra traslúcida: aproximación y claves interpretativas

La tragedia del fin de Atahualpa es una obra relativamente reciente: se descubrió hace menos de un siglo y lo curioso del caso es que, hasta el momento, había permanecido ignota para los estudiosos. Fue hallada casi a mitad del siglo XX por dos intelectuales de manera prácticamente simultánea. El novelista Mario Unzueta la descubrió en 1943 en las actuaciones de una comparsa de indios celebrada en Cochabamba y la incorporó a su novela *Valle* tras hacerse con el original manuscrito. Por esos mismos años, Clemente Hernando Balmori encontró una versión bilingüe en Oruro, aunque la versión más completa la publicó Jesús Lara (1988), por lo que será esta última la que seguiré en el artículo. Se trata, en palabras de José Alcina Franch, “de una pieza auténticamente indígena, escrita en un quechua muy arcaico y con una escritura típica del teatro precolombino y que se debió sin duda a la inspiración de un *amauta*”² (1989: 24).

Desde entonces, han proliferado los análisis críticos al respecto. En este sentido, muchos son los estudios que centran su atención en el problema de la intercomunicación lingüística en *La tragedia del fin de Atahualpa* (García Pabón, 1992; Wachtel, 1976: 226-231; Iniesta Cámara, 1995). Y aunque evidentemente es una cuestión que existe y marca el texto dramático en cuestión, me parece reduccionista analizar el encuentro entre ambos mundos únicamente desde esta perspectiva. Ya no sitúo la “incomunicación” como idea axial, vertebradora de la acción, sino que recorro a un concepto más amplio que permite acercarse a los problemas que determinan la tragedia desde un frente, a mi parecer, mucho más abarcador: la descodificación.

¿Qué se ha de entender por “descodificación”? En lo sucesivo, me acercaré al concepto entendiéndolo como “los procesos cognitivos deductivos que permiten la interpretación de toda clase de signos”. En *Atahualpa*³ distingo tres momentos clave en los que intervienen estos procesos hermenéuticos de manera muy diferente: el sueño premonitorio de Atahualpa, el encuentro entre Atahualpa y los españoles y, por último, la entrega de la famosa *chala* y de la Biblia. Estos tres procesos están determinados por factores de tipo cultural: por la desconexión ideologemática entre ambas sociedades, pero también por los propios valores sobre los que se construye la sociedad inca. En suma, mi propósito es analizar los tres procesos de descodificación (espiritual, lingüística y religiosa), porque considero que todos ellos conducen de forma inevitable a la ejecución de Atahualpa, que es “consecuencia directa del foso insalvable que separa a los indios y españoles” (Wachtel, 1976: 71).

2. Los “amautas” eran autores de obras dramáticas, al mismo tiempo que no perdían su condición de consejeros, historiadores y filósofos (Alcina Franch, 1989: 13).

3. En lo sucesivo, me referiré a la obra como *Atahualpa* y me guiaré por la edición incluida en Teatro indioamericano colonial, al cuidado de Cid Pérez & Martí de Cid (1970). De ella proceden todas mis citas, en las que me limitaré a especificar el número de página.



Retrato de Atahualpa
Online Collection of Brooklyn Museum

2. La palabra soñada: premoniciones y milenarismo

El primer intento de desciframiento tiene lugar de modo intangible, onírico y casi espiritual: me estoy refiriendo, evidentemente, al sueño premonitorio de Atahualpa, en el que se presenta por vez primera a los antagonistas: esos “hombres vestidos de agresivo hierro” (142). El texto dramático se abre con las intuiciones confusas y trastornadas del Inca:

*Adorables y tiernas
princesas mías,
mi corazón se sume en honda pena,
una extraña ansiedad mi ser devora. [...]
He amanecido acongojado.
¿Por qué será que dos noches seguidas
el mismo sueño infausto
ha venido a verme?
Quizá la muerte está cerca. [...]
tiernas princesas mías,
nos anega la pena
amanecemos a la angustia. (141)*

Se le ha ofrecido a Atahualpa una visión fatídica, dominada por una clara intuición de agonía y destrucción. Incluso llega el Inca a proponer sus propias interpretaciones del sueño, que al final acabarían confirmándose: “tal vez sea evidente que hombres / vestidos de agresivo hierro / han de venir a nuestra tierra / a demoler nuestras viviendas / a arrebatarme mi dominio” (142). Aun así, los mensajes no son claros, es decir, la información es confusa. Son muchos los misterios que encierra ese sueño reiterado de Atahualpa, y son tantas y tan oscuras las alarmas, que se impone como necesaria la intervención de una tercera persona, en este caso, el sumo sacerdote Waylla Wisa. Atemorizado, le pide el Inca: “puede ser que durmiendo / llegues mi sueño a *descifrar*” (la cursiva es mía) (145).

La primera necesidad descodificadora antecede a la llegada efectiva de los españoles. Y es que lo que encontramos en el caso de *Atahualpa*, como parece que ocurrió realmente en las sociedades indígenas según Wachtel (1976)⁴, es un primer contacto entre ambas civilizaciones en el plano de lo intangible. Antes de enfrentarse cara a cara Atahualpa y Almagro, los incas ya habían tenido noticias de esos hombres que provenían de tierras ignotas a través de los estadios de inconsciencia de su soberano. En palabras de Wachtel, el encuentro tiene lugar en “una atmósfera de prodigio y de magia” (1976: 38).

El proceso descodificador, del que se encargará el adivino del Inca, tiene lugar nuevamente en el plano de lo onírico, donde se “muestran” los significados profundos de todos estos misterios⁵: “WAYLLA WISA: Tal vez durmiendo un poco / me sea dado interpretar tu

4. Puntualiza Wachtel, “en el Imperio inca, la llegada de los españoles fue precedida a la vez por prodigios y por profecías” (1976: 40).

5. De hecho, el Inca se refiere a Waylla Wisa bajo el epíteto de “señor que **sabe** dormir” (143) (la negrita es mía).

sueño [...]. He de dormir aún una vez / a fin de ver más claramente” (145, 149). Son varios los intentos hermenéuticos del sabio; sin embargo, no consigue resolver cabalmente lo que se revela en sus sueños. En este sentido, García Pabón señala la importancia de la vista, como si cerrar los ojos, como si dormir fuese la manera de “ver” las cosas como realmente son. Waylla Wisa tiene “una sensación de ceguera” (1992: 229): “mas, observo por este lado / y mis ojos no encuentran nada, / miro por este lado, / tampoco se ve nada; / miro por aquel lado / y no hay nada que pueda verse” (148). Esta sensación de desnorte va aumentando conforme los intentos descifradores del adivino fracasan y la impotencia “alcanza su punto culminante cuando no puede despertar de uno de esos sueños” (1992: 229). La sensación de angustia en el texto la encarnan cuantos personajes intervienen, aunque posiblemente el recurso más potente sean los estribillos acelerados que entonan las princesas incas, con las insistentes anáforas dirigidas al Inca. Todos los personajes incas “parecen conmocionados por una especie de estupor, como si no consiguieran comprender el acontecimiento, como si este hiciera saltar en pedazos su universo mental” (Wachtel, 1976: 37).

Es especialmente interesante estudiar la respuesta que finalmente ofrece Waylla Wisa⁶ en relación con las implicaciones culturales e históricas que tiene. A pesar de que, en su estudio a propósito de los presagios y premoniciones en el mundo indígena y, en concreto, en el mundo inca, Nathan Wachtel afirma que “[los incas] percibieron los acontecimientos a través de la óptica del mito y concibieron la aparición de los españoles como un retorno de los dioses” (1976: 42), no es esto lo que refleja *Atahualpa*. Waylla Wisa describe a esa muchedumbre que llega no como dioses, sino como claros enemigos:

*hombres barbudos y agresivos
extendíanse en roja muchedumbre.
Llevaban tres cuernos agudos
igual que las tarukas
la cabellera enharinada
[...] hondas de hierro entre las manos
y en el extremo de sus hondas
fuego deshecho en llamas,
y en los pies claras estrellas de hierro (151).*

En un principio, no parece que la respuesta de los indígenas esté vinculada a ningún tipo de mitología de la salvación, tampoco a ningún mito de naturaleza milenarista del tipo que describe López-Baralt (1987) y que sí parece haber vertebrado algunas rebeliones incas en los primeros años de la colonia. Los incas se enfrentan a esos “hombres de barba roja” como lo que realmente fueron: enemigos de la tierra humanos que vinieron “con cantos jamás escuchados / golpeando grandes tambores / y soplando flautas de hierro” (147).

6. Tampoco es una respuesta especialmente fehaciente: “Aunque no he visto nada / una voz interior me dice / que hacia este sitio se dirigen...” (151).

3. La palabra pronunciada: el problema de la intercomunicación

El segundo proceso de descodificación tiene que ver con lo exclusivamente lingüístico. Si hasta este momento, como expresa Iniesta Cámara, “las categorías culturales a las que se recurre para reconstruir la comprensión de estas escenas eran propias y exclusivas del mundo indígena” (1995: 234), lo que encontramos ahora es una confluencia de signos culturales. El mundo inca y el español se entrecruzan en un espacio intermedio donde los procesos de generación y recepción signícos no pueden producirse con éxito. En este sentido, cabe señalar en qué términos tiene lugar esa (in)comunicación, qué personajes son determinantes en la acción dramática y, sobre todo, qué efectos comporta la consecución de la descodificación en este punto del texto.

La objetivación de la presencia española se da a través del personaje de Almagro. Se trata de un personaje que desde el primer momento encarna la honda grieta comunicativa existente entre ambos mundos, pues cuando aparece “no se le concede la palabra, se le priva de ella” (Iniesta, 1995: 235). ¿Mediante qué recursos dramáticos se ilustra esta imposibilidad de la palabra pronunciada? Principalmente a través de la construcción de un personaje enmudecido que, al hablar, no emite sonidos, no produce signos, no genera un mensaje, sino que simplemente “mueve los labios”. Como explica Iniesta, el personaje de Almagro no ostenta el papel activo de un personaje, sino que queda reducido a categoría de figura, con lo que “puede ser cualquiera, puede no ser nadie” (1995: 153). Por eso, el único personaje al que oiremos en representación de los españoles en más del ochenta por ciento de la obra es a Felipillo, pues los demás solamente “miman y gesticulan en silencio unas inaudibles palabras traducidas al quechua” (Negrete Portillo, 2012: 1029).

En este punto del drama en el que la “comunicación con los españoles se reduce a constatar que hablan en un idioma inentendible” (García Pabón, 1992: 229), se plantea necesaria la intervención de Felipillo, que actúa como intérprete y, por consiguiente, como figura que posibilita la descodificación y encarna el nexo entre ambas partes. Felipillo, que existe en un espacio híbrido, puesto que no es “ni indio quechua ni español” (Iniesta, 1995: 235), logra no solo descodificar lo que los españoles dicen, sino que también posteriormente lleva a cabo un proceso de codificación al traducirlo para los incas. Y puede que, en este aspecto, sea el concepto de codificación o recodificación el que más nos interese por el papel que juega en el desarrollo de la acción dramática.

¿Qué implicaciones tiene este segundo proceso de (des)codificación? Para empezar, Felipillo se ajusta, como muy bien puntualiza Iniesta Cámara, a la imagen tópica del *traduttore-traditore*, puesto que “traduce literalmente, con lo que su intervención acelera el trágico desenlace” (1995: 235). Y es que el intérprete desconoce por completo el paradigma cultural, religioso y político sobre el que se habían construido estas sociedades indígenas, por lo que se dificulta, si no se imposibilita, el poder llevar a cabo de manera exitosa, persuasiva y más o menos pacífica la conquista material y espiritual⁷. Así se entiende que Felipillo pronuncie abiertamente parlamentos hostiles y amenazantes:

7. Este método fue el que siguieron los jesuitas y los franciscanos en los territorios americanos para evangelizar a los indígenas. Se refleja extraordinariamente en *Libro de los coloquios*, de Fray Bernardino de Sahagún, donde se recogen los intercambios de fe y pensamiento entre los franciscanos y los mexicas.

*por el señor más poderoso
del mundo venimos enviados
todos los hombres a él le deben
ciega obediencia
[...] no hables más de la cuenta
el miedo es algo
que nosotros no conocemos
[...] nosotros venimos
a hacer que conozcáis
al verdadero Dios (152-153).*

Se podría hablar de Felipillo como un traidor a su raza indígena: el no conocer bien ninguna de las dos lenguas, según Iniesta, acelera el fatídico desenlace, puesto que “es su torpeza la que posibilita la acumulación y sucesión de traiciones que se concretan más por lo que no se llega a entender, que por lo que podría haber sido afirmado” (1995: 235). Aunque, como ya se ha apuntado anteriormente, Felipillo realmente no es responsable de esos actos que se desencadenan: él es solo un actor, un repetidor de esos parlamentos, pero no el autor. Pese a todo, los procesos de descodificación se van resolviendo de forma diáfana, pero, conforme se va acrecentando el rumbo evidentemente climático de la obra, la comunicación comienza a oscurecerse: las palabras se aturullan, el entendimiento fracasa, el lenguaje se torna traslúcido.

SAIRI TÚPAJ:
*Me es imposible descifrar
el lenguaje del enemigo.
Me infunde miedo el deslumbrar
de su honda de hierro.
Tè toca a ti, solo señor, mi Inca,
como a poderoso que eres,
verte y hablar de igual a igual con él,
acaso tú desentrañar pudieras
ese su atronador idioma (165-166).*

Al fin se da el encuentro efectivo entre los dos mundos: un encuentro difuso donde el idioma se acaba agotando en sí mismo, donde las palabras se demuestran insuficientes para un intercesor ya sobrepasado por una atmósfera cargada de evidente desgracia. Este encuentro es, en definitiva, la constatación primera de la imposibilidad descodificadora que acabará por imponerse en la obra.

4. La palabra escrita: choque cultural, chalas y religión

Si con anterioridad nos habíamos referido a la posibilidad descodificadora entre incas y españoles, en este último apartado, también último conato de desciframiento, ocurre el

gran fracaso de la descodificación. Estos intentos obedecen a la necesidad de comprender la palabra escrita que aparece, primero, en forma de *chala* y, después, a través de la Biblia. Y el fracaso radica en el hecho de que los ideogramas incas no ofrecen paradigma alguno mediante el cual poder descifrar el sistema de escritura de los españoles. Así pues, si el primer proceso descodificador había estado referido en exclusiva al plano onírico y espiritual, y el segundo al pragmático-material, este tercer proceso de descodificación se inserta en una atmósfera mixta: material, en tanto que la escritura es una producción cultural tangible y práctica, y espiritual, ya que no solo se trataba de descifrar el sistema signico, sino también de interpretar el mensaje divino que contenía, la palabra de un Dios que les era absolutamente ajeno.

Para ellos, la carta es una *chala*, puesto que así se llama la membrana que cubre la mazorca de maíz, tan similar a la hoja de papel (Cid Pérez y Martí de Cid, 1970: 154), y las letras se asemejan a “las huellas que dejan / las patas de los pájaros / en lodosas orillas del río” (155). Como bien señala Iniesta, “este mensaje escrito sobre unas hojas de chala contiene una cuota de interculturalidad, el español refuncionaliza como papel —elemento propio de su cultura— un elemento cultural del mundo inca, una parte del vegetal sagrado”⁸ (1995: 326). En un primer momento, se instala por completo el desconcierto:

ATTAU WALLPA:

*Esta chala que has traído
no me dice nada [la negrita es mía].*

WAYLLA WISA:

*Quién sabe qué dirá esta chala.
Es posible que nunca
llegue a saberlo yo. [...]*

ATAU WALLPA:

*Ve y entrega esta chala
al Inca Sairi Túpaj,
nuestro primo hermano.
Pregúntale, tal vez él sepa
lo que esta chala avisa (154, 156).*

Es especialmente curioso el empleo del verbo “decir”, pues se relaciona directamente con la conocida leyenda de la carta que *habla* y delata que los indígenas se habían comido a escondidas dos huevos. De este modo, en esta grieta cultural se genera la intuición de que quizá la carta hable y solo así se pueda comprender el mensaje que contiene (“acaso su palabra / en esta *chala* está, pero no quiere / manifestársenos” [159]). Si anteriormente solo había sido necesario un interventor para descifrar, por un lado, el sueño (Waylla Wisa) y, por otro, la lengua (Felipillo), en este caso, la *chala* irá recorriendo todo el incario en

8. “El maíz constituye el alimento noble, ofrecido a los dioses, durante las ceremonias religiosas” (Wachtel, 1976: 99).

busca de un intercesor que consiga descifrarla: Waylla Wisa, Sairi Túpaj, Challkuchima, Khishkis, Inkaj Churin, etc. Pero, la descodificación jamás llega. Y, en palabras de García Pabón, “con cada fracaso, la escritura gana, en el imaginario social, un poder inversamente proporcional a la pérdida de confianza de los incas en su sistema de interpretación” (1992: 234). En su lugar, se suplen las fisuras culturales, ese vacío donde la palabra se revela por completo inútil, a través de la recuperación del imaginario colectivo inca. Y es en este punto del drama donde quizás sí quepa hablar de milenarismo, pues declara Kishkis:

*Yo ya sabía que debían
venir los enemigos.
Hace ya más de cuatro meses
Nuestra Madre Luna, en mis sueños,
por tres veces me dijo
que la existencia de nuestro señor
estaba cerca de su fin,
que iba a quedar pronto concluida.
No tengo para qué ver ya esta chala (157-158).*

Y es que, en palabras de López-Baralt, “el milenarismo aparece cuando las estructuras sociales se ven amenazadas desde fuera [...], la aculturación parece ser el primer agente catalítico” (1987: 14). En este punto del drama, donde ya se impone la certeza de la inminente destrucción, empieza a germinar una conciencia dolorida sobre el fin en el que más que nunca se vierte toda confianza en su líder, Atahualpa: “WAYLLA WISA: Los venceremos y los echaremos / hasta su pueblo, hasta su patria” (166). Este mesianismo, en cambio, pronto empezará a diluirse en una resignada aceptación del fin, un triste milenarismo cuyo rumbo parece difícil reconducir. Dicen las princesas incas: “en adelante solo la tristeza / se impondrá en nuestros corazones / y en medio de un desierto / nuestra existencia languidecerá” (171). Y poco después, Atahualpa se lamenta: “es en verdad que quieren / arrebatar me la existencia / estos barbudos enemigos” (172).

Prisionero ya Atahualpa, acude el padre Valverde a llevarle la palabra de Dios: “inca de todos los mortales, / parece que tú no comprendes / las palabras que yo te digo. / Toma conocimiento entonces / a la Biblia escuchando” (180). Y bastan unas pocas palabras de Atahualpa (significativamente, las últimas palabras que pronuncia) para hacer irreversible su condena y su muerte: “no me dice absolutamente nada” (180). Cornejo Polar ha visto en esta disposición concreta de los personajes cierta simetría estructural: “al invasor se le cercena la voz, enmudece en ‘escena’, como contrapartida de la imposibilidad indígena de leer” (cit. en García Pabón, 1992: 235).

5. Conclusiones

En resumen, la inoperancia de lo escrito, de la que habla Iniesta Cámara (1995: 234), supone la antesala del catastrófico desenlace del reinado de Atahualpa y, en consecuencia, del mundo inca. Toda la obra está marcada por ese tono angustioso que finalmente se

confirma y que se desarrolla paulatinamente a lo largo de tres procesos descodificadores que parten de la certeza de una profundísima grieta existente entre ambos mundos. Habría que hablar, a mi parecer, ya no de una incomunicación lingüística, sino de una incomunicación incluso de alcance cosmogónico, donde caben lo cultural, lo espiritual, lo existencial. Porque los regímenes espirituales que se enfrentan en *La tragedia del fin de Atahualpa* no son, en ningún sentido, simétricos: frente a la clara resolución de Almagro y los suyos, frente a esos claros propósitos que son conseguir oro y plata, además de la cabeza de Atahualpa, en los incas encontramos “incertidumbre de Atahualpa, ceguera de Waylla Wisa, inactividad de Sairi Túpaj y de los generales incas...” (García Pabón, 1992: 232). Como bien puntualiza el recién mencionado García Pabón, “al mundo de las acciones de los españoles le corresponde en la obra el mundo de las significaciones e interpretaciones de los indios”. Pero, al final, todo ese sistema hermenéutico del que disponen los incas se convierte en un conjunto de instrumentos oscurecidos, poco diáfanos y acaba siendo, como ya sabemos, el principal obstáculo en el enfrentamiento con los españoles.

Bibliografía

- ALCINA FRANCH, José (recopilador), *Mitos y literatura quechua*, Madrid, Sociedad Quinto Centenario / Alianza, 1989.
- CID PÉREZ, José & Dolores Martí de Cid (eds.), *Teatro indoamericano colonial*, Madrid, Aguilar, 1970.
- GARCÍA PABÓN, Leonardo, “Comunicación, escritura e imaginario social en la *Tragedia del fin de Atahuallpa*”; <<https://www.readcube.com/articles/10.3406%2Fcarav.1992.2527>> [consulta: 10 de octubre de 2019].
- INIESTA CÁMARA, Amalia, “Problemas del teatro prehispánico: *La tragedia del fin de Atahualpa*”, en Osvaldo Pellettieri (ed.), *El teatro y los días*, Buenos Aires, Galerna / UBA, 1995, pp. 233-244.
- LÓPEZ BARALT, Mercedes, *El retorno del inca rey: mito y profecía en el mundo andino*, Madrid, Playor, 1987.
- NEGRETE PORTILLO, Rafael, “Tragedia del fin de Atawallpa. Análisis dramático: de la dramaturgia a la dirección escénica”, <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00876285/document>> [consulta: 10 de diciembre de 2019].
- Tragedia del fin de Atawallpa / Atau Wallpaj p'uchukakuyinpa wankan* (edición bilingüe), ed. y trad. Jesús Lara, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1988.
- WACHTEL, Nathan, *Los vencidos: los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)*, Madrid, Alianza, 1976.